

LA NAISSANCE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE DE LA HARPE (1750-1825) ÉTUDE SOCIALE ET MUSICALE

PAR

EMMANUELLE GUELFUCCI

INTRODUCTION

Introduite en France en 1749 par un obscur Allemand, G.-A. Goepffert, la harpe allait connaître dans ce pays une vogue extraordinaire. Les luthiers parisiens se sont pris d'un très grand intérêt pour cet instrument et ont été en mesure d'y apporter de notables améliorations techniques. Les plus hautes classes sociales se sont passionnées pour la harpe, entraînées aussi bien par la reine Marie-Antoinette que par l'impératrice Joséphine. L'intérêt exceptionnel suscité par la harpe se traduit également par un nombre très important de professeurs de cet instrument : on vit des musiciens abandonner leur instrument d'origine pour se consacrer uniquement à la harpe. Si, en 1750, il n'existait pratiquement aucune œuvre pour la harpe à pédales, une foule de compositions a ensuite rapidement surgi.

SOURCES

Les recherches ont été menées dans des fonds très divers, dans lesquels la matière intéressante n'apparaissait pas toujours de façon évidente. Nous nous sommes cependant appuyée sur quelques fonds principaux : le fonds musical du département de la musique de la Bibliothèque nationale, qui a constitué la base

des recherches sur le répertoire ; les archives de la Maison du roi ou de l'empereur, celles de l'Opéra, qui ont fourni des renseignements sur la vie professionnelle des harpistes employés dans les orchestres des théâtres ; le Minutier central des notaires parisiens pour l'étude du milieu social des harpistes, ainsi que les documents d'état-civil conservés aux Archives de Paris. Les sources littéraires et la presse ont été partiellement exploitées.

CHAPITRE PREMIER

LA FACTURE DE LA HARPE

Dès la fin du XVII^e siècle, des luthiers allemands tentent d'améliorer le fonctionnement de la harpe qui offrait des possibilités musicales trop réduites et qui, de ce fait, connaissait en Europe un déclin certain. Ce fut l'invention des crochets en 1696, puis des pédales en 1720 par le luthier bavarois G. Hochbrucker qui donnèrent à la harpe une nouvelle impulsion. Introduite tardivement en France, la harpe à pédales connut dans ce pays les transformations qui allaient en faire une harpe moderne.

Les recherches des luthiers français allèrent dans deux directions : améliorer le système de raccourcissement de la corde, ce qui donna lieu à l'invention des béquilles, et tenter d'aller au-delà du simple mouvement de pédales, qui était encore très limité. La solution fut trouvée par Sébastien Erard qui inventa d'une part les fourchettes permettant de hausser la corde d'un demi-ton sans risquer de la briser, et d'autre part, en 1810, la harpe à double mouvement de pédales. Chaque corde avait désormais trois positions, au lieu de deux dans le simple mouvement. La facture moderne de l'instrument naissait en ce début du XIX^e siècle.

Parallèlement, la harpe devint presque dès son arrivée en France un objet d'art. Les formes gracieuses de l'instrument tentèrent les luthiers qui laissèrent aller leur imagination pour couvrir la spirale de la harpe de feuillages et pour orner la table d'harmonie de représentations de tout genre. Un véritable style Louis XVI fut créé. Au siècle suivant, la manière d'ornez les harpes fut quelque peu modifiée avec l'évolution du goût : les dorures l'emportèrent sur les guirlandes de roses.

CHAPITRE II

L'ENSEIGNEMENT DE LA HARPE

Les professionnels de la harpe se sont préoccupés très tôt de mettre en forme le contenu de leur enseignement : soit par des méthodes de harpe, soit par des pièces intermédiaires entre les méthodes et les morceaux de virtuosité. Une trentaine de méthodes ont été publiées en France entre 1763 et 1830, elles ont été écrites

le plus souvent par des spécialistes de la harpe. Les auteurs les plus importants sont Mme de Genlis, Bochsa et Naderman. Dispensant un enseignement parfois de très haut niveau, ces méthodes posent les bases de la technique harpistique contemporaine en ce qui concerne la position de la main, les doigtés et les effets spéciaux. Le contenu de cet enseignement semble montrer la très grande virtuosité des exécutants.

Signe du foisonnement des idées en matière d'enseignement, ces théoriciens ne manquent pas de se quereller sur des points particuliers, comme la question de savoir s'il faut faire étudier la harpe aux très jeunes enfants sans risquer de leur déformer la taille. L'emploi ou non du petit doigt a fait l'objet de polémiques assez violentes, dans lesquelles Mme de Genlis s'est illustrée, sans que l'histoire lui donne finalement gain de cause dans ce domaine.

Les harpistes se sont préoccupés de permettre à l'élève de mettre en pratique la théorie énoncée dans les méthodes : ils ont écrit toute une série d'exercices sur des difficultés techniques particulières. Bochsa et F.-J. Dizi ont été les premiers à écrire des exercices pour la harpe à double mouvement.

L'enseignement pratique se déroulait sous la forme de cours privés, chez des particuliers ou bien dans des pensions. Les professeurs les plus renommés étaient J.-B. Hochbrucker, Krumpholtz, F. Petrini, X. Desargus et N.-Ch. Bochsa. Mme de Genlis, professeur amateur, joua un rôle certain dans la diffusion de la harpe au sein de la bonne société d'alors.

Il fallut attendre l'extrême fin de la période de la harpe à simple mouvement pour que soit créée une classe de harpe au Conservatoire en 1825, ce qui permit à l'enseignement de cet instrument de s'imposer au-delà du cercle privé dans lequel il s'était jusqu'alors cantonné. Si la création de cette chaire au Conservatoire était due à des intrigues, et si elle consacrait un enseignement démodé en 1825, celui de la harpe à simple mouvement, la harpe n'en retirait pas moins des avantages incontestables. Le Conservatoire a pris le relais du cercle privé pour permettre à la harpe de se maintenir face à la vogue triomphante du piano.

CHAPITRE III

LE MILIEU SOCIAL DES HARPISTES

Les harpistes de la fin du XVIII^e siècle sont presque tous venus d'Allemagne, d'Europe centrale ou du nord de la France. Si certains harpistes ont des origines familiales très contrastées (X. Desargus est fils d'un marchand fripier d'Amiens, tandis que Gatayes est un bâtard du prince de Conti), la plupart d'entre eux sont fils de musiciens ou de facteurs d'instruments. Ils se marient souvent en dehors du milieu musical, semble-t-il. Cependant beaucoup de leurs enfants deviennent des musiciens, voire des harpistes. Des dynasties se constituent : les Naderman, Cousineau, Krumpholtz, Desargus et les Prumier.

Les harpistes sont domiciliés principalement dans les paroisses Saint-Germain-l'Auxerrois, Saint-Eustache et Saint-Roch. Ce quartier est également celui des éditeurs et des facteurs d'instruments. Un deuxième noyau est constitué par l'ouest du quartier du Marais. Cette partie de Paris, du Marais à la paroisse Saint-Roch, est aussi un lieu de résidence favori de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie, principale clientèle des harpistes.

Les harpistes consacrent en moyenne près de 10 % du budget servant à équiper leur demeure aux instruments de musique. Les plus riches possèdent un piano en plus de leur harpe. Musiciens de métier, les harpistes s'intéressent rarement à d'autres arts. Seul F. Petrini possède une bibliothèque digne de ce nom. On trouve des tableaux et objets d'art chez les plus aisés, c'est-à-dire Hinner et Naderman. Certains détiennent des biens fonciers : en particulier les familles Naderman et Cousineau.

L'entourage social des harpistes est constitué par la famille, qui tient parfois une place importante, mais aussi par les amis. Concurrents sur le plan professionnel, les harpistes n'en entretiennent pas moins des relations d'amitié entre eux. Ils sont également en relations avec d'autres musiciens, avec lesquels ils collaborent pour écrire des œuvres. Les harpistes choisissent leurs amis non musiciens parmi les fonctionnaires et les membres des professions médicales et juridiques. Dès le XVIII^e siècle, les harpistes sont présents dans les loges maçonniques où ils donnent des concerts en compagnie d'autres musiciens.

CHAPITRE IV

LA VIE PROFESSIONNELLE

Beaucoup de célèbres virtuoses sur la harpe n'ont pas appris cet instrument en premier, et de nombreux professeurs n'enseignaient pas que la harpe. Ils professaient aussi le chant ou le piano. Près du cinquième des harpistes menaient parallèlement des activités d'éditeurs : en particulier les Cousineau et les Naderman. Enfin, la moitié des harpistes ont composé pour leur instrument.

Parmi les enseignants, tous n'étaient pas spécialisés dans la harpe, et de grandes disparités de niveau les séparaient, autant que l'on puisse en juger. Sur le nombre total de harpistes, un tiers s'est produit, avec plus ou moins de bonheur, en public et peut donc former le groupe des virtuoses. Mais à peine une dizaine d'entre eux sont des virtuoses de qualité internationale : par exemple Mme Krumpholtz, M.-M. de Marin et Bochsa. A la fin du XVIII^e siècle, les harpistes s'introduisent peu à peu dans les orchestres des théâtres les plus prestigieux comme l'Opéra et l'Opéra-Comique ; ils y ont laissé éclater leurs rivalités personnelles. Sachant tirer parti de la passion qu'ont éprouvée plusieurs souveraines, les harpistes ont obtenu des fonctions à la cour : Hinner fut le maître de harpe de Marie-Antoinette, Boëly celui de la comtesse d'Artois et de Mme Elisabeth. Au début du XIX^e siècle, plusieurs harpistes firent partie de la musique de la cour : d'Alvimare, Cousineau, Bochsa et les frères Naderman. Les harpistes étaient admis à la chapelle et à la musique particulière.

Les rémunérations des harpistes à la cour étaient moins élevées que la passion qui régnait pour cet instrument ne le laisserait supposer, mais elles s'accompagnaient d'un immense prestige. Dans les orchestres, les harpistes durent attendre les années 1800 pour se voir verser un traitement fixe et non une certaine somme par représentation. Ils étaient défavorisés par rapport aux autres musiciens dans la mesure où ils devaient subvenir à l'entretien coûteux d'un instrument fragile.

Quelles étaient les relations des harpistes avec leurs élèves ? D'extraction relativement modeste, ils fréquentaient les plus hautes classes de la société. Près

de la moitié des amateurs étaient nobles ou portaient des noms à particule. La presque totalité de ces amateurs étaient des femmes, très souvent de grandes dames. La reine Marie-Antoinette est au premier rang des amateurs les plus illustres de cet instrument. Joséphine s'est empressée de l'imiter dans ce goût quelques années plus tard.

CHAPITRE V

LA HARPE DANS LES CONCERTS

La harpe occupa dès les années 1760 une place importante dans les concerts publics parisiens. Sa diffusion fut favorisée par le Concert spirituel où jouèrent tous les virtuoses du temps. Vingt-neuf harpistes s'y firent entendre, ce qui les place en troisième position derrière les chanteurs et les violonistes. Les interprètes y étaient très jeunes. Les compositeurs dont les œuvres étaient le plus jouées furent Krumpholtz, Ph.-J. Meyer et J.-B. Hochbrucker. Le concerto, la sonate et les airs variés sont les genres les plus en faveur. Une petite place est accordée à la musique de chambre, notamment aux duos pour deux harpes exécutés par les sœurs Descarsin. Le public, s'il est impressionné par la jeunesse de l'exécutant et admire sa virtuosité, paraît particulièrement sensible à la beauté de son attitude à la harpe !

Les harpistes donnaient également des concerts à bénéfice, par exemple les sœurs Descarsin ou Mlle Dorison. On pouvait également les entendre dans les concerts privés : ceux qui avaient lieu chez le fermier général La Pouplinière et chez le prince de Conti au Temple sont les plus célèbres. Le déroulement exact des concerts de harpe à la cour est assez mal connu.

Les virtuoses parisiens ne manquaient pas de se faire connaître parfois en province, et surtout à l'étranger, principalement en Angleterre.

La Révolution impose momentanément un frein au rythme de ces concerts de harpe, qui reprennent toutefois très vivement une fois le calme politique revenu. Une nouvelle génération de virtuoses, élèves de ceux du siècle précédent, apparaît, qui se produisent dans des endroits très variés. On peut estimer qu'il y eut au minimum trois à quatre concerts de harpe par an en moyenne dans les salles parisiennes. Les solistes les plus souvent entendus furent M. -N. Simonin-Pollet, C. Baecker, S. Navoigille, d'Alvimare, G. Foignet, Th. Demar et Bochsa. Comme les interprètes exécutaient leurs propres œuvres en concert, on observe, avec le changement de génération, un complet renouvellement du répertoire. Les formes musicales les plus fréquentes sont la sonate et le concerto. Fait nouveau par rapport au siècle précédent, la harpe est associée au cor, qui devient le partenaire attitré de cet instrument. Le début du XIX^e siècle voit également se multiplier les duos pour harpe et piano, ainsi que les passages chantés avec accompagnement de harpe. Le public, comme sous l'Ancien Régime, apprécie l'aspect esthétique d'une exécution, mais est également sensible à l'émotion transmise par l'interprète.

La harpe connaît une très grande faveur dans les concerts donnés dans le cadre des sociétés franc-maçonnes, en particulier la Société des Enfants d'Apollon. Membres de cette société, les interprètes y jouent les œuvres de leur composition. Les harpistes, peut-être plus présents en province qu'au siècle précédent, font des

tournées en Europe, notamment en Allemagne, pays d'origine de la harpe à pédales.

A la cour, Naderman semble s'être taillé la part du lion à partir des années 1810, profitant de l'Empire comme de la Restauration : titulaire de l'emploi de harpiste de la chapelle après d'Alvimare, il fut, avec Aline Bertrand, le harpiste qui s'est produit le plus souvent dans les concerts de la musique particulière. Des œuvres, celles de Bochsa par exemple, sont créées spécialement pour les concerts particuliers. D'autre part, la harpe occupe une place importante dans la musique religieuse du début du XIX^e siècle.

CHAPITRE VI

LA MUSIQUE POUR HARPE

Les premières œuvres éditées en France pour la harpe à pédales paraissent en 1762. Deux périodes ont donné lieu à un très grand nombre d'éditions : les deux décennies d'avant la Révolution, ainsi que les alentours de 1810. Deux tiers des compositeurs de ces œuvres ne sont pas des harpistes. Le violon en premier lieu et le piano sont les partenaires privilégiés de la harpe dans les compositions.

Afin de satisfaire l'attente du grand public, des journaux spécialisés dans la publication d'airs avec accompagnement de harpe ou d'arrangements divers sont publiés à partir de 1770. Diffusés sur abonnement ou au numéro, ces journaux avaient pour but de mettre l'opéra à la portée des amateurs. Les principaux d'entre eux sont : au XVIII^e siècle, le *Journal de harpe* qui devint le *Journal d'airs choisis*, et les *Feuilles de Terpsichore* ; pendant la Révolution, l'*Abonnement de harpe* ; et, au XIX^e siècle, le *Nouveau journal de harpe*. Soucieux de leur renommée, tous les compositeurs ont publié de petites pièces dans ces périodiques.

Dès la fin du XVIII^e siècle, et surtout à partir de 1800, se répand la mode des arrangements, qui apparaissent sous plusieurs formes : en variations sur un air thème généralement tiré d'un opéra, ou, bien pire encore, en pot-pourri. Les variations sont souvent appelées fantaisies. A partir de 1800, apparaissent de nouveaux genres musicaux comme les nocturnes et les scènes qui se rapprochent du romantisme.

La harpe occupe une place importante dans l'orchestre, en particulier comme soliste. En dehors des concertos très connus de Mozart et de Boieldieu, d'autres œuvres méritent d'être tirées de l'ombre où elle sont injustement restées. Les concertos de Krumpholtz, très difficiles techniquement, sont remarquables par la qualité des recherches du compositeur pour ce qui est de la mélodie et du phrasé. F. Petrin, pour sa part, fait figure de précurseur en tirant un riche parti de l'instrument pour lequel il écrit. Les effets propres à la harpe sont élégamment mis en valeur, notamment dans les cadences de ses concertos. Le *Premier concerto* de Bochsa contient des passages particulièrement brillants.

CONCLUSION

L'image traditionnelle de la harpe à l'époque de Marie-Antoinette puis à celle de Joséphine est celle d'un instrument précieux, dans son aspect extérieur comme dans sa sonorité. Devenu indispensable au statut social de la bourgeoisie et de l'aristocratie, cet instrument a parfois été considéré trop légèrement, et le répertoire en a souffert. Fort heureusement, quelques compositeurs, hélas trop rares, se sont préoccupés de donner à la harpe un répertoire digne de ce nom. S'ils n'étaient pas toujours bons compositeurs, les harpistes de l'école française furent parfois de très grands virtuoses.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

Documents d'état-civil concernant certains harpistes. – Extraits d'inventaires après décès : les effets professionnels des harpistes.

ANNEXES

Dictionnaire des harpistes (une centaine de notices). – Listes chronologiques des méthodes de harpe et des périodiques musicaux spécialisés. – Catalogue de la musique pour harpe imprimée à Paris entre 1762 et 1820. – Documents iconographiques.
